

El cinema australià dels anys setanta. El desconeixement d'una filmografia exemplar: de *Walkabout* a *Mad Max*

Xavier Jiménez

Walkabout, de
Nicolas Roeg.



Si ens decidíssim a enumerar un llistat de les diferents captacions que ha fet el cinema nord-americà al llarg de la seva història, per motius diversos que poden anar des del refugi polític, la millora econòmica o simplement la recerca d'una aventura professional, podríem trobar infinits noms. Aquest llistat s'iniciaria, per exemple, amb una parella de suecs com Greta Garbo i Mauritz Stiller, actriu i director arribats a mitjan de la dècada dels anys vint a Hollywood després de triomfar amb *Gosta Berlings saga* (*La leyenda de Gosta Berling*, 1925) o el grup de realitzadors alemanys que fugiren de l'Alemanya prenazi —a les darreries de la República de Weimar—, com F.W. Murnau, Fritz Lang, Josef Von Sternberg, un temps després Billy Wilder.

Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Ernst Lubitsch, Bela Lugosi, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, Roman Polanski, són altres cineastes i intèrprets que també arribaren en un moment determinat a la "terra de les oportunitats", aconseguint en la majoria dels casos una extraordinària carrera.

El cinema procedent d'Austràlia, encara que sembli més allunyat i desconegut, no n'ha estat una excepció, d'aquest corrent. Avui en dia, moltes estrelles del panorama cinematogràfic¹ procedeixen directament de les nostres antípodes, com Eric Bana, Cate Blanchett, Brian Brown, Toni Collette, Russell Crowe, Judy Davis, Mel Gibson, Nicole

Kidman, Hugh Jackman, Heath Ledger, Sam Neill, Guy Pearce, Geoffrey Rush, Naomi Watts, Hugo Weaving o cineastes —amb singladures més o menys irregulars— com Gilliam Armstrong, Bruce Beresford, Jane Campion, Roger Donaldson, P.J. Hogan, Peter Jackson, Baz Luhrmann, George Miller, Russell Mulcahy, Philip Noyce, Fred Schepisi o Peter Weir.

¿D'on sorgeix tot aquest grup, sòlid i plenament assentat des de la dècada dels vuitanta del segle passat dins la indústria nord-americana?, ¿quins varen ser els precursors d'aquest èxode australià i neozelandès?,² ¿quina era la situació històrica d'Austràlia per aconseguir una generació tant prolífica i de qualitat com la citada anteriorment?

Abans d'arribar per ordre cronològic a l'any 1970, on comença la nostra anàlisi, passarem a enumerar breument el desenvolupament d'un país com Austràlia, tant cinematogràfica com històricament parlant entre 1900 i 1970, per intentar aconseguir així una millor aproximació als temes que tractarem posteriorment.

Durant el transcurs de la Segona Guerra Mundial, concretament el 1942, Austràlia deixava de pertànyer oficialment a Anglaterra, el país colonitzador que va instaurar a partir del primer quart del segle XIX, concretament l'any 1828, un protectorat en les terres d'Oceania fins al 1931. L'acord que segellava la seva independència és conegut com l'Es-

tatut de Westminster, un tractat que, a la pràctica, va trigar 11 anys en posar-se en funcionament, però que finalment va consumir la separació de la metròpoli.

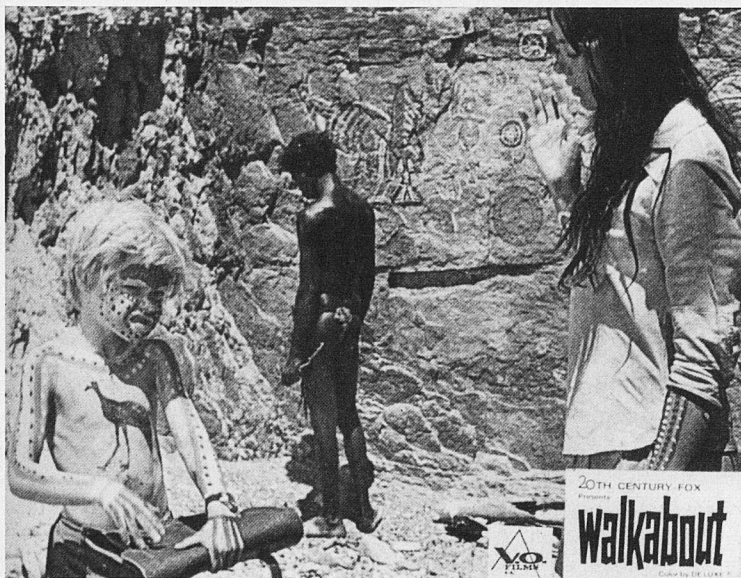
El cinema produït a Austràlia fins a aquesta data gaudia d'una llarga trajectòria, malgrat el seu generalitzat desconeixement com a indústria. El cinematògraf dels Lumière va arribar a territori australià l'any següent de la seva aparició, el 1896, dins del sistema organitzat pels germans francesos d'enviar una sèrie de fotògrafs i directors per tot el món per aconseguir preses de territoris desconeguts pel gran públic, per posteriorment ser projectats. Al llarg de l'etapa de domini britànic, podem destacar l'establiment d'una sucursal dels productors francesos Pathé el 1907, l'obertura de la primera sala —el Colonial Theatre— amb projecció contínua de pel·lícules el 1909 o els problemes que arrossega la indústria interna en relació amb la presència massiva de productes nord-americans, especialment en els anys vint.³

La independència com a país repercutirà de manera positiva, almenys en relació a la quantitat de pel·lícules realitzades. Als anys 40 es va iniciar una producció interna considerable, ajudada pel suport del Ministeri de l'Interior i per l'eco internacional aconseguit a l'estranger gràcies al documental *School in the mailbox* (Stanley Hawes, 1947), nominat a l'Oscar al millor curtmetratge documental a l'edició del 1948.

Després de passar el llinar del 1950, comença el llarg camí per fer-se amb un nom fort a nivell internacional i aconseguir així un increment de l'exportació del seu cinema. A Espanya per esmentar un exemple, va arribar com un dels primers títols d'aquesta nova etapa *Yeda* (*Jedda*, 1953), dirigida per Charles Chauver, un dels directors pioners, nascut el 1897, i estrenada aquí l'estiu del 1956.

1951 i 1954 seran dues dates fonamentals per aquest enlairament, ja que s'inauguren tant el Festival de Melbourne com el de Sydney, tots dos amb una història de més de 50 anys.

Walkabout.



Una vegada començat el camí per formalitzar una cinematografia pròpia, amb trets i senyes identitàries, el cinema creat a Austràlia evoluciona entre finals dels cinquanta i la dècada dels seixanta, però arriba un moment en què necessita l'acció directa del govern per aconseguir instaurar i estabilitzar una indústria, que a més de produir bones pel·lícules, estigués capacitada per atreure un públic nombros i aconseguir beneficis econòmics. La competència de la televisió, del mateix mode que va ocórrer als EUA un temps abans, era massa rocosa com per fer-li front sense garanties. I del mateix mode que l'impuls que va arribar a Europa amb el "nous cinemes" a França, Alemanya, Espanya i Anglaterra, Austràlia va veure consumada la seva revolució cinematogràfica particular.⁴

La data clau per entendre aquesta transformació és 1969,⁵ any en què es posa en funcionament un pla d'ajudes del Govern Federal directament relacionat amb l'elaboració de pel·lícules. És ara quan es crea el boom, en els setanta, dècada que contemplarà el naixement de l'obra d'algun dels directors esmentats anteriorment, i també de diversos films que simbòlicament varen omplir amb la seva presència el buit cinematogràfic existent a Austràlia, no tant en temes de quantitat com de qualitat de les pel·lícules.

Per entroncar amb l'índex assenyalat al títol de l'article, *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1970) podria funcionar com el film guia, el líder del grup, i que amb el pas del temps s'ha convertit en l'*opera prima* que va assentar diverses bases temàtiques del cinema modern australià. La pel·lícula era un relat de com dos nins d'una família acomodada es perdien pel desert i patien el que els aborígens denominen el *walkabout*, un recorregut —quan ja han arribat a la majoria d'edat— per selves i deserts on han de sobreviure sense cap ajuda externa, i d'aquesta forma demostrar la seva validesa pel grup social on viuen. El xoc de cultures, la distinció social, el concepte de raça ja apareixien en aquesta obra del 1970, que a més gaudia d'una de les millors composicions del músic anglès John Barry.

Un altre exemple pròxim a aquesta tendència és el film *Wake in fright* (*Despertar en el infierno*, 1971) del canadenc Ted Kotcheff, director de la menyspreada *First blood* (*El acorralado*, 1982), en què un professor estranger ha de conviure amb els costums dels aborígens, cruels en alguns moments, com és la caça del cangur. És interessant assenyalar que aquestes dues realitzacions són obra de dos directors sense arrels australianes, un altre exemple de l'atractiu panorama que es dibuixava de llibertat creativa a l'Austràlia de principis dels setanta, i que atreia l'atenció de cineastes d'altres indrets.

Després d'iniciar-se amb la saga de comèdia sobre el personatge Barry McKenzie⁶ al 1972, i la seva continuació al 1974, el director Bruce Beresford va aconseguir l'èxit internacional gràcies al film titulat *The getting of wisdom* (*Los días de Laura*, 1977), ambientat a una escola exclusiva de noies a l'època victoriana d'Anglaterra. Apareix novament el te-



ma de la divisió social, i el seu contrari, personalitzat en la actriu protagonista, una rebel·la que lluita per trencar una sèrie de costums, axiomes que ningú es planteja si són correctes o no, però que existeixen i s'utilitzen. L'acció s'emmarca a la mare pàtria dels australians, i més concretament a l'etapa en què va començar el seu domini i explotació, una figura utilitzada sovint com a sinèrgia entre la presència anglesa i la submissió australiana. El 1978 va estrenar un nou llargmetratge, ambientat en un atacament a un furgó blindat, titulat *Money movers* (*Asalto al furgón blindado*, 1978); un film menor del gènere d'acció, que va passar sense massa atenció, que basava la seva idea central en el clàssic de l'any 1950 de Richard Fleischer *Armored car robbery*, (*Asalto al coche blindado*).

De la mateixa manera que la immensa majoria dels directors australians, Peter Weir va irrompre amb una força inesperada amb la seva *opera prima*, que duia per títol *The cars that ate París* (*Los coches devoran París*, 1974). El film estava inspirat vagament en la novel·la de James G. Ballard, *Crash*, i mostrava una acció ambientada en un futur pròxim ple d'interrogants, sense lleis i en què les persones estan obsessionades amb la velocitat i la mort, un tema que funcionaria com a pare cinematogràfic de *Mad Max* (George Miller, 1979). Aquesta obra es trobaria dins del grup més proper al gènere fantàstic i de misteri, que en alguns casos barrejava el terror amb trets de ciència-ficció, com és el cas de *Sleeping dogs* (*Perros durmientes*, Roger Donaldson, 1977).

Picnic at Hanging Rock (*Picnic en Hanging Rock*, 1976) es convertirà en el salt internacional de Weir,

i en un dels llargmetratges més celebrats gràcies a una sèrie de factors. Per una banda tenim la història, basada en un fet succeït entorn del 1900, quan a la muntanya de Hanging Rock varen desaparèixer una professora i tres alumnes durant una excursió. La llegenda negra sobre aquest cas encara avui continua sense una resposta clara, però evidentment el seu poder publicitari no va passar desapercebut, i Weir va adaptar a la pantalla gran, part de la faula i part del llibre escrit per Joan Lindsey el 1967, amb el títol homònim del film. El contrast de cultures entre els aborígens australians i els costums dels colonitzadors (no hem d'oblidar que el film està ambientat a l'època de dominació britànica, una característica que es pot comprovar en els papers de Miranda i Sara), la repressió sexual, el concepte de somni i realitat,⁷ la càrrega dramàtica, que Weir reprendrà amb més força en el seu següent projecte, barreja de naturalesa, paisatges, xoc de cultures i costums, entre d'altres aspectes.

La línia encetada per Peter Weir a *Picnic at Hanging Rock* continua ferma amb la seva següent obra titulada *The last wave* (*La última ola*, 1977), i darre- ra abans d'entrar al 1980. El concepte que hem assenyalat anteriorment entre somni i realitat es transforma i evoluciona en aquesta ocasió cap a una dualitat temporal i sensorial, propera al ritus i folklore propis d'un territori. El protagonista és un advocat a qui dona vida l'actor Richard Chamberlain —en l'època de major èxit professional— que ha de defensar un aborígen d'un crim ocorregut en estranyes circumstàncies. El personatge de David Burton es veu obligat a traspassar la realitat de la seva vida quotidiana i sense ensurts per intentar es-

brinar el secret que s'amaga darrere de l'assassinat. Poc a poc comprendrà a través de imatges oníriques i senyals naturals, a més de l'aprenentatge sobre costums dels nadius australians, un secret que pot comportar greus conseqüències per al seu futur. L'estudi psicològic del protagonista, i la seva evolució personal cap als aborígens és un dels punts fonamentals del film, posant de manifest una crítica social cap a allò desconegut per part dels australianoeuropeus, que obliden les seves arrels encara que conviuen al mateix territori. *The last wave* és, en definitiva, un intent de posar de manifest la separació dels dos mons dins d'un mateix territori, recelosos un de l'altre per culpa de la creació d'una identitat forçada pels blancs, oblidant el veritable col·lectiu autòcton que conserva les arrels de la terra, i que ha quedat relegat per culpa d'una política a un paper marginat dins la societat.

Un dels directors més prestigiosos, juntament amb Peter Weir i Bruce Beresford, de la dècada dels setanta serà Fred Schepisi. La seva primera realització serà el 1976, i durà per títol *The devil's playground* (El juguete del diablo), un al·legat en contra de la repressió existent dins d'un internat de religió catòlica, format exclusivament per homes, en què un dels punts forts és la mostra del conflicte entre la mentalitat conservadora i integrista dels capellans enfront del despertar sexual dels joves. Schepisi mostrava de nou en el seu següent llargmetratge, *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978), la crítica a la religió quan un pastor metodista intenta convèncer i sotmetre al protagonista, un noi abo-

rigen; una forta crítica al conflicte entre la població indígena i els blancs europeus. La diferenciació d'ètnies i la supremacia dels nous invasors, un dels temes denúncia més recorrents en aquest cinema.

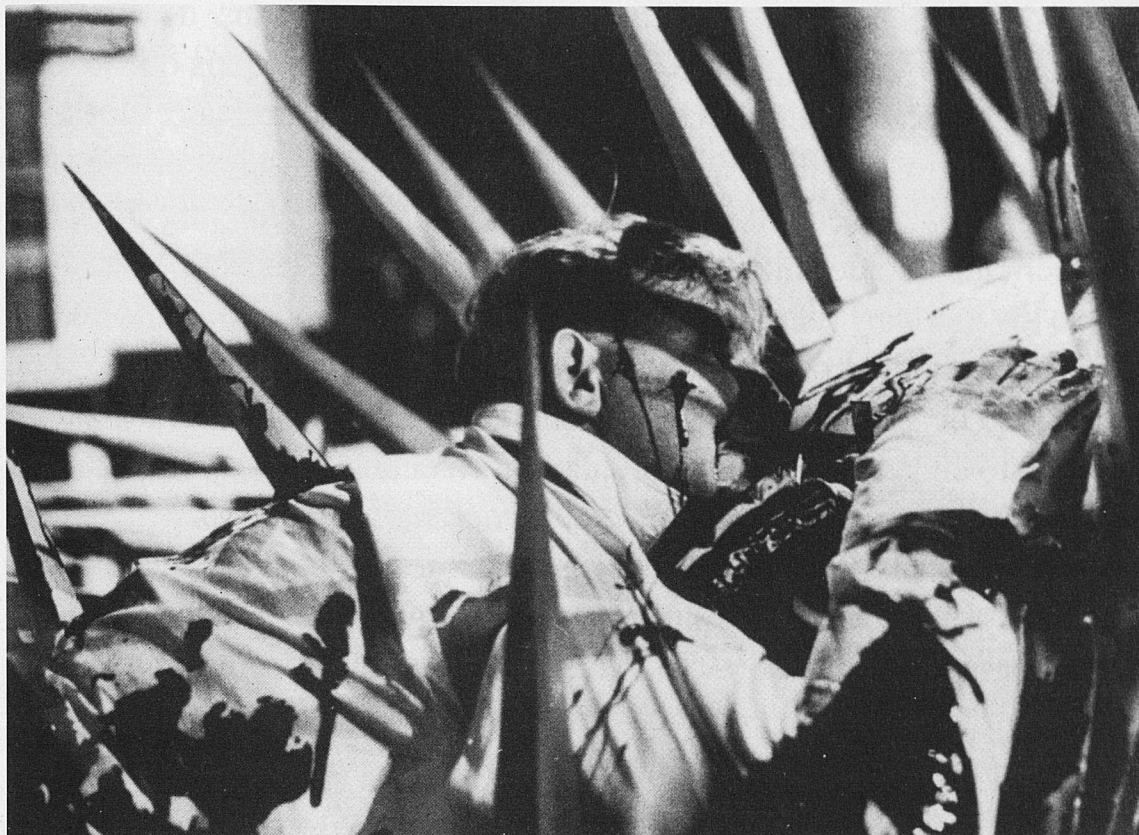
El simbolisme de lluita per una identitat o un territori s'emmarca perfectament a la pel·lícula *Sleeping dogs* (Perros durmientes, 1977), una producció neozelandesa que significaria el primer llargmetratge de l'australià Roger Donaldson. La història se situava en un futur no molt llunyà, en què el protagonista es trobava enmig de la disputa entre dues bandes que intenten controlar el territori, un panorama castigat a més amb una crisi econòmica, tema que recuperarem més tard amb *Mad Max*. Sam Neill era el màxim protagonista de l'única pel·lícula que va dirigir Donaldson abans d'arribar els anys vuitanta.

Un dels darrers directors que comentarem serà Philip Noyce, que va debutar oficialment en el llargmetratge l'any 1978, amb el film *Newsfront*, en què recreava la vida de la ciutat de Sydney entre els anys 1948 i 1956 aproximadament, mostrant el dia a dia dels operaris que treballaven als noticiaris per un programa sensacionalista emès per televisió i que dirigia l'actor Brian Brown, un dels secundaris més requerits a la dècada dels vuitanta per Hollywood.

L'any 1979 es convertirà en una data clau pel desenvolupament d'aquest cinema. George Miller construirà els fonaments d'una de les sagues més recordades dels darrers temps, que funcionarà de pont entre la transició del cinema modern i l'arriba-

Picnic en
Hanging Rock,
de Peter Weir.





The cars that ate Paris, de Peter Weir.

da del denominat postmodernisme dels anys vuitanta,⁸ amb el film *Mad Max (Mad Max, salvajes de autopista, 1979)*. La importància d'aquesta pel·lícula reclamà una aturada i una anàlisi en profunditat. Podem recordar la trama breument. La història se centra en un territori mescla de paisatges deserts, carreteres i petits nuclis de població. Dins d'aquesta imatge austera i plena d'oblit que ensenya la pel·lícula, la policia intenta conservar un ordre dins dels límits possibles, ja que aparentment una crisi econòmica o política (el metratge comença amb la frase en off, "Dins d' uns anys...") ha provocat un estat de caos, en què les bandes de motoristes delinqüents sembren la por per allà on passen, desitjoses de benzina, que s'ha convertit en el material més preuat, un concepte innovador quant a la seva presència al cinema i que funciona com a profecia pels actuals temps que vivim. El personatge principal és Max Rockatansky, un policia que interpreta Mel Gibson, que es convertirà en el protagonista absolut una vegada es converteix en l'objectiu dels dolents.

Amb imaginació, mestria i un guió escrit pel mateix Miller, *Mad Max* es va convertir en un trampolí per diversos aspectes. Per una banda, creava la saga més coneguda de tot el cinema australià, i la que li reportaria un ressò internacional que li facilitaria la seva exportació cap a l'estranger. Mel Gibson iniciava la seva carrera com a actor,⁹ dubtosa quant a qualitat professional, però no exempta d'èxits a taquilla, i com a valors més purament cinematogràfics, hem de destacar la crítica que realitza el film al context de la Guerra Freda,¹⁰ iniciada a finals

de la Segona Guerra Mundial, que va dividir el món en dos blocs durant quaranta anys, en què, de la mateixa manera que a la pel·lícula, ningú era totalment innocent o culpable. La imatge i tractament que fa de la violència George Miller, s'assembla a obres com *Straw dogs (Perros de paja, Sam Peckinpah; 1971)* o *Deliverance* de John Boorman, dirigida el 1972. Unes altres possibles influències serien l'alt ritme i l'encertat muntatge, semblants en paral·lelismes a *Duel (El diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1971)*, tot això acompanyat de l'arquetipus d'heroi —en aquest cas d'antiheroi a mesura que avança la pel·lícula— proper als *westerns* de John Ford, en què l'home ha de fer front a totes les dificultats que el destí interposa en el seu camí.

Una de les darreres aportacions, que va servir per descobrir internacionalment Sam Neill i Judy Davis va ser el debut en el llargmetratge de Gilliam Armstrong amb *Mi brillante carrera (My brilliant career, 1979)*, que adaptava una novel·la de principis de segle XX,¹¹ en què es retratava la figura d'una escriptora feminista emmarcada cronològicament l'any 1900. De nou apareix la figura de caire reivindicatiu en contra del sistema, en aquesta ocasió la societat masclista.

Fins aquí el comentari sobre els títols i directors més destacats d'aquests deu anys. Hem seleccionat els més aclamats, els més taquillers; d'alguna forma els que varen aconseguir que el nom d'Austràlia s'escollís arreu del propi país i fora de les seves fronteres. Per obtenir un llistat en profunditat i més exhaustiu, és de consulta obligada el magnífic llibre *Le cinema Australien*, dirigit per

Claudine Thoridnet, de la col·lecció Centre Georges Pompidou.

Austràlia entrava d'aquesta manera a la dècada dels vuitanta, amb una cinematografia innovadora, rica en matisos i aspectes que cavalcaven entre el misteri, el drama aborigen, la figura de l'heroi, la crítica bèl·lica, el gènere fantàstic, els films d'època ambientats a l'Anglaterra del segle XIX, i que mesclats varen aconseguir crear una filmografia amb personalitat pròpia, amb presència permanent a l'estranger una vegada la seva exportació va descobrir la qualitat de les obres, i que, amb el pas del temps, s'ha convertit en un planter de joves promesses fonamentals per al cinema contemporani. ■

(1) Alguns dels següents noms són precursors del cinema australià dels setanta i actuals professionals dins del món de Hollywood: Peter Weir, Fred Schepisi, Sam Neill o Mel Gibson. Hem d'assenyalar igualment, que hi ha casos aïllats d'actors o directors citats que no han nascut estrictament a Austràlia o Nova Zelanda, però que hi han viscut entre l'1 i els 12 anys, i que considerarem plenament australians.

(2) Com a referents històrics de la cinematografia australiana, hem de situar els actors Errol Flynn i Peter Finch, australià d'adopció, com dos de les grans icones, que varen desenvolupar la seva trajectòria professional essencialment entre la dècada dels trenta i els quaranta; el primer, amb films com *The captain Blood* (*El capitán Blood*, Michael Curtiz, 1935), *The adventures of Robin Hood* (*Las aventuras de Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938) o *Objective, Burma* (*Objetivo, Birmania*, Raoul Walsh, 1945). Per la seva banda, l'empremta de Finch l'hem de fixar durant els vint-i-cinc anys que van des de 1950 fins 1975 aproximadament, en què protagonitzà títols com: *Elephant walk* (*La senda de los elefantes*, William Dieterle; 1954), *Far from the madding crowd* (*Lejos del mundanal ruido*, John Schlesinger; 1967) o *Network* (*Network*,

un mundo implacable, Sidney Lumet; 1976).

(3) El 94% de les pel·lícules projectades a Austràlia eren nord-americanes, a *Fantipodas, una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*, AA.VV, pàg. 15.

(4) El moviment de renovació ocorregut a Austràlia al començament dels setanta es va veure beneficiat per la pèrdua del poder del liberal Robert Menzies, al capdavant del govern entre 1949 i 1966. Durant el seu mandat va dirigir la política australiana cap a interessos anglesos, situació que es va capgirar el 1972, quan Gough Whitlam, un laborista proper a tendències nacionalistes, va atorgar l'impuls necessari a la indústria, a *El cine australiano*, D. Enker, G. Shirley i S. Murray. 41 Sema-na Internacional de Cine, Valladolid 1996, pàgs. 108 i 109.

(5) Institucionalment, neix el 1968 l'Australian Film Council, òrgan on es representaven els cineclubs, sindicats i representants dels Festivals.

(6) *The adventures of Barry McKenzie*, de l'any 1972 i *Barry McKenzie holds his own*, de 1974.

(7) Un dels aspectes més elogiabls del cinema de Weir és la frontera entre somni i realitat. Els protagonistes de *Gallipoli* (*Gallipoli*, 1981), els somnis irreals dels alumnes de Welton a *Dead poets society* (*El club de los poetas muertos*, 1990), la falsa realitat de Truman a *The Truman's show* (*El show de Truman*, 1998).

(8) Imatges com la seqüència de la platja quan desapareixen a una maniquí, l'ambigüitat sexual d'alguns motoristes, l'estètica de la roba, la música de Brian May, els mateixos noms dels personatges..., aglutinen els canvis d'un cinema que recicla elements clàssics, però que el decora amb determinades modes d'una època, en aquesta ocasió a l'interval entre la fi dels setanta i l'arribada dels anys vuitanta.

(9) Poc temps després, va protagonitzar dues de les pel·lícules essencials dins del cinema australià dels vuitanta com les genials *Gallipoli* (Peter Weir, 1981) i *The year of living dangerously* (*El año que vivimos peligrosamente*, Peter Weir, 1983), abans de donar el salt definitiu al mercat nord-americà.

(10) Molt més explícita al magnífic pròleg de *Mad Max II*, quan parla de "la lluita de dues tribus..."

(11) Obra de l'escriptora australiana Miles Franklin (1879-1954), datada l'any 1901, i considerada una de les primeres novel·les plenament australianes.

Mad Max:
Más allá de la
cúpula del
trueno.

